

Jantra

Jurnal Sejarah dan Budaya

Seni Pertunjukan

- » Seniman dan Seni Pertunjukan di Kampung Kemlayan Surakarta 1930-1970
- » Refleksi Ketauhidan dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging
- » Gamelan Soepra Sebagai Rekontekstualisasi Gamelan Jawa
- » Tayuban dalam Tradisi Saparan di Kelurahan Tegalorejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga
- » Strategi Grup Gagak Rimang dalam Melestarikan Seni Kuda Lumping di Temanggung
- » Tari Tumbu Tanah Sebagai Jati Diri Masyarakat Suku Arfak di Manokwari, Papua Barat
- » Kiprah Sakdiah dalam Kancah Musik Pop Daerah Gayo
- » Pek Bung Kesenian Tradisional di Pandak Bantul
- » Representasi Identitas Orang Jawa dalam Cerita Panji Versi Wayang Gedhog

Jantra	Vol. 14	No. 2	Hal. 117 - 218	Yogyakarta Desember 2019	E-ISSN 2715 - 0771
---------------	----------------	--------------	-----------------------	-------------------------------------	-------------------------------



Jantra dapat diartikan sebagai roda berputar, yang bersifat dinamis, seperti halnya kehidupan manusia yang selalu bergerak menuju ke arah kemajuan. **Jantra** merupakan jurnal ilmiah yang berisi tentang dinamika kehidupan manusia dari aspek sejarah dan budaya. Artikel **Jantra** berupa hasil penelitian, tanggapan, opini, maupun ide atau pemikiran penulis. **Jantra** terbit secara berkala dua kali dalam satu tahun, yaitu bulan Juni dan Desember. **Jantra** terbit pertama kali pada bulan Juni 2006

DEWAN REDAKSI JANTRA

Pelindung	: Direktur Jenderal Kebudayaan, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan
Penanggungjawab	: Kepala Balai Pelestarian Nilai Budaya Yogyakarta
Mitra Bestari	: Dr. Agus Suwignyo Prof. Dr. Suhartono WP Prof. Dr. Su Rito Hardoyo, MA. Prof. Dr. I Gde Parimartha, MA. Dr. Lono Lastoro Simatupang, MA Dr. Y. Argo Twikromo, MA Dr. Mutiah Amini, MA.
Penyunting Bahasa Inggris	: Dr. Edy Pursubaryanto, M.Hum
Ketua Dewan Redaksi / Editor	: Dra. Suyami, M.Hum
Pemimpin Redaksi Pelaksana / Editor	: Dra. Titi Mumfangati
Dewan Redaksi / Editor	: Drs. Sukari Drs. Tugas Tri Wahyono Dra. Siti Munawaroh
Pemeriksa Naskah / Editor	: Drs. IW. Pantja Sunjata
Distribusi	: Ka. Subag Tata Usaha BPNB DIY
Suporting IT	: Bergas Prakoso Wiharto, S.T

Alamat Redaksi:

BALAI PELESTARIAN NILAI BUDAYA D.I.YOGYAKARTA
Jalan Brigjen Katamso No. 139 (Dalem Jayadipuran), Yogyakarta 55152
Telp. (0274) 373241 Fax. (0274) 381555
E-mail: jantra@kemdikbud.go.id

DAFTAR ISI

Pengantar Redaksi	i
Abstract	v
Abstrak	ix
Seniman dan Seni Pertunjukan di Kampung Kemlayan Surakarta 1930-1970 <i>Heri Priyatmoko</i>	117
Refleksi Ketauhidan dalam Wayang Sadat Lakon Ki Ageng Pengging <i>Hasan Ashari, Hermanu Joebagio, Musa Pelu</i>	129
Gamelan Soepra Sebagai Rekontekstualisasi Gamelan Jawa <i>Nugrahanstya Cahya Widyanta</i>	139
Tayuban dalam Tradisi Saparan di Kelurahan Tegalorejo, Kecamatan Argomulyo, Kota Salatiga <i>Fandy Aprianto Rohman</i>	149
Strategi Grup Gagak Rimang dalam Melestarian Seni Kuda Lumping di Temanggung <i>Hamidulloh Ibda dan Intan Nasution</i>	159
Tari Tumbu Tanah Sebagai Jati Diri Masyarakat Suku Arfak di Manokwari, Papua Barat <i>Iwan Dwi Aprianto</i>	171
Kiprah Sakdiah dalam Kancan Musik Pop Daerah Gayo <i>Raudhatul Jannah, G.R. Lono Lastoro Simatupang, Wiwik Sushartami</i>	181
Pek Bung Kesenian Tradisional di Pandak Bantul <i>Noor Sulistya Budi</i>	193
Representasi Identitas Orang Jawa dalam Cerita <i>Panji</i> Versi <i>Wayang Gedhog</i> <i>Rudy Wiratama</i>	203
Indekz Pengarang	213
Biodata Penulis	215

SENIMAN DAN SENI PERTUNJUKAN DI KAMPUNG KEMLAYAN SURAKARTA 1930-1970¹

Heri Priyatmoko

Prodi Sejarah, Fakultas Sastra, Universitas Sanata Dharma Yogyakarta
Jl. Affandi, Santren, Caturtunggal, Kec. Depok, Kabupaten Sleman, Daerah Istimewa Yogyakarta 55281
heripriyatmoko@usd.ac.id

Naskah masuk: 15-08-2019

Revisi akhir: 14-10-2019

Disetujui terbit: 15-11-2019

ARTISTS AND PERFORMING ARTS IN KAMPOONG KEMLAYAN, SURAKARTA

Abstract

This research departs from the assumption that generally the public only comprehend artists only when they appear on stage. They do not realize their creative activities while they are staying at home. The focus of this research is the community of gamelan musicians and dancers who settled in kampong Kemlayan, Surakarta from 1930-1970. The method used in this study is the historical method including heuristics, source verification, interpretation, and historiography. The results of the research showed that the palace artists in Kasunanan Surakarta considered that the kampong where they live was not only a place to live but also a place where they can practice and rehearse before they performed in the palace in front of their King or in other public spaces. It is in their small kampong that they cultivate creativity without strict rules like in the palace. New gendhings (gamelan songs) and choreographies were born in this kampong. This had strengthened the kampong's identity as the "breeder" of productive artists. For decades, lots of karawitan and dance activities in Kemlayan had changed its face. It was like a "stage" that invited the people's and local children's attention. The plenty activities had attracted and encouraged the local children to join the activities. In this way, regeneration process was taking place.

Keywords: *artists, Kemlayan, performing arts*

Abstrak

Penelitian ini berangkat dari pokok permasalahan bahwa publik selama ini memahami seniman hanya saat tampil di panggung, tidak melihat proses kreatif saat tinggal di rumah. Fokusnya adalah komunitas seniman yang bermukim di Kemlayan Surakarta periode 1930-1970. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah metode sejarah meliputi heuristik, verifikasi sumber, interpretasi, dan historiografi. Hasil riset tersebut menunjukkan kelompok seniman istana Kasunanan Surakarta itu memaknai kampung bukan sekadar tempat tinggal, namun tempat berlatih sebelum memamerkan kebolehan di hadapan raja dan tampil di ruang publik. Justru di ruang sempit tersebut mereka berolah kreatif tanpa aturan ketat seperti di lingkungan keraton. Aneka gending dan tarian dilahirkan menguatkan identitas kampung sebagai gudangnya seniman produktif. Aktivitas karawitan dan tari di Kemlayan selama puluhan tahun mengubah wajah kampung seperti panggung yang menyedot perhatian masyarakat. Suburnya kegiatan kesenian juga menyebabkan para bocah di Kemlayan menggemari kesenian dan mempunyai mental panggung. Proses regenerasi akhirnya berjalan baik berkat pertunjukan seni di kampung, dengan bukti banyak keturunan para empu berkiprah di bidang seni.

Kata kunci: *seniman, Kemlayan, seni pertunjukan*

¹ Bagian dari tesis penulis berjudul "Sejarah Sosial Komunitas Seniman Di Kemlayan Surakarta 1930-an-1970-an" Pascasarjana Sejarah, FIB, UGM, 2013.

I. PENDAHULUAN

Dewasa ini, penulisan sejarah pelaku seni dan aktivitas kesenian di Surakarta relatif sedikit digarap oleh sejarawan. Perkembangan yang menggembirakan adalah beberapa tahun belakangan para akademisi yang berlatarbelakang seniman menulis dinamika seni budaya kota dan biografi tokoh seniman dengan pendekatan historis.² Artinya, perbendaharaan historiografi di Indonesia tidak hanya melulu didominasi oleh kaum sejarawan. Dengan turut andilnya pengamat kesenian melakukan kajian sejarah dengan perspektif kebudayaan di perkotaan tersebut, bukan berarti semua tema tentang seniman dan kegiatan kesenian telah habis ditulis, tidak ada celah lagi.

Kalau kita amati, justru kajian mengenai kehidupan seniman dan seni pertunjukan di kampung-kampung di perkotaan malah belum banyak orang yang menyentuhnya. Diakui atau tidak, hampir semua ilmuwan mengarahkan studinya pada lingkungan keraton dan kota, padahal studi mikro (kampung) secara kualitas belum tentu kalah. Bukti kajian di seputar keraton dapat diambilkan contoh dari karya Waridi, Rustopo, dan T Slamet Suparno yang ketiganya adalah ilmuwan seni.³ Hanya saja mungkin ini dikarenakan adanya wacana global dan konon yang memandang remeh kampung untuk bahan garapan sejarah. Selama ini kampung nyaris dilihat sebagai komunitas pelengkap kota. Kota dan kampung seperti koin, satu wujud, dua sisi. Kota hanya bisa hidup karena kampung-kampungnya, sementara kampung juga bisa hidup karena berada di *setting* kota.

Meminjam pernyataan Bakti Setiawan bahwa kampung merupakan sistem sosial yang kompleks

dan dinamis. Kampung menjadi semacam kolase mini warga kota yang memungkinkan mereka untuk terus mengembangkan prinsip-prinsip keragaman, toleransi, dan kesetiawanan. Juga, warga kampung berpotensi menjadi aktor-aktor aktif dalam kegiatan budaya dan politik perkotaan.⁴ Karena itulah, tiba saatnya untuk melirik kampung sebagai ruang studi. Memberi tempat kepada komunitas kecil kampung untuk ditulis (bersuara), berarti membuat sejarah lebih demokratis.

Dalam konteks sejarah seni pertunjukan, penulis ingin menarasikan kembali perjalanan sejarah seniman di Kemlayan secara kronologis, berikut aktivitas mereka berkesenian di level kampung. Boleh dikatakan, sejarah seni pertunjukan warga Kemlayan di kampung tertutupi oleh narasi besar yang masih awet hingga sekarang, misalnya peneliti lebih suka memperbincangkan gerak sejarah kesenian keraton dan budaya perkotaan daripada kegiatan berkesenian orang kampung.⁵ Sekalipun Kemlayan dalam kacamata sejarah terhitung sebagai tulang punggung keraton dalam bidang kesenian, sayangnya tidak banyak dibahas dan ditempatkan sebagai komunitas yang otonom, keluar dari bayang-bayang kekuasaan keraton.

Kajian ini berawal dari periode 1930-an hingga penghujung 1970. Tahun 1930-an merupakan masa di mana Paku Buwana X memajukan bidang kesenian karawitan. Raja memperbesar jumlah *abdi dalem niyaga* menjadi tujuh golongan. Paku Buwana X juga memilih unsur kesenian sebagai alat untuk menunjukkan kebesarannya sampai dirinya memiliki atau mengoleksi 29 buah perangkat gamelan, kemudian *abdi dalem* yang tinggal di Kemlayan ikut andil dalam proses pertunjukan politik kekuasaan ini. Tahun 1950 ke atas,

2. Hal ini bisa dilihat dari judul karya ilmiah berupa tesis dan disertasi di Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa di UGM. Sedikit memberi contoh tesis Waridi, *Martapangrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. (Yogyakarta: Mahavhira, 2001). Kajian ini dilanjutkan dalam disertasi, *Gagasan dan Kekayaan Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta 1950-1970-an (Ki Martapangrawit, Ki Tjakrawarsita, Ki Nartasabda)*. Bandung: Etnoteater Publisher, BAAC, Pascasarjana ISI Surakarta, 2008). Haryono, S. *Ngaliman Tjondropangrawit: Dari Seorang Pengrawit Menjadi Empu Tari Sebuah Biografi* (Yogyakarta: Tesis Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan UGM, 1997).

3. Waridi (editor), *Kehidupan Karawitan Pada Masa Pemerintahan Paku Buwana X, Mangkunegaran IV, dan Informasi Oral* (Surakarta: ISI Press Surakarta, 2007), hlm. 273.

4. Bakti Setiawan, *Kampung Kota dan Kota Kampung: Tantangan Perencanaan Kota di Indonesia*, pidato pengukuhan jabatan guru besar dalam Ilmu Perencanaan Kota, (Yogyakarta: UGM, 2010), hlm. 6-15.

5. Pelajari karya Waridi (editor), *Kehidupan Karawitan pada Masa Pemerintahan Paku Buwana X, Mangkunegaran IV, dan Informasi Oral* (Surakarta: ISI Press Surakarta, 2007), hlm. 273.

kekuasaan atas nama negara Indonesia beruntun membangun lembaga pendidikan seni Konservatori Karawitan Indonesia Surakarta (1950), Akademi Seni Karawitan Indonesia Surakarta (1964), dan Pusat Kesenian Jawa Tengah (1970). Dalam implementasinya, negara memerlukan uluran tangan beberapa seniman Kemlayan demi lestariya kesenian Jawa. Tahun 1970-an, beberapa seniman-priyayi Kemlayan memasuki masa pensiun. Kendati purnatugas, mereka tetap eksis karena diminta berkesenian dan membantu mengajar di beberapa institusi kesenian.⁶ Oleh karenanya, era 1970-an itu yang dipakai sebagai batasan temporal akhir kajian ini guna melihat kiprah mereka dalam berkegiatan seni.

Adapun konsep yang digunakan, yakni “seniman”. Menurut penjelasan Arnold Hauser yang dikutip oleh Waridi,⁷ seniman ialah makhluk sosial, produk sosial, dan pembentuk masyarakatnya. Seorang seniman menjadi dirinya di dalam pergulatannya menghadapi tugas sosial historis yang dipahami dan dilaksanakan menurut caranya sendiri. Prestasi individu merupakan konvergensi antara kekuatan dan kecenderungan internal dan kondisi sosial sebagai lingkup keberadaan individu itu. Dalam konteks penelitian ini, bisa dijelaskan bahwa seniman Kemlayan merupakan makhluk sosial yang memiliki bakat seni dan menciptakan karya, yang di satu sisi juga mampu mengkonstruksi identitas kampungnya sebagai kampung seniman dan mempengaruhi lingkungan sosialnya untuk menggeluti dunia seni.

Permasalahan yang disoroti adalah melihat proses seniman menggelar pertunjukan seni di kampung yang ditinggalinya. Tidak seperti anggapan publik, karena panggung di mata mereka tidak melulu di istana dan gedung megah. Persoalan ini sekiranya penting dipahami sejarawan atau peneliti

untuk keluar dari dominasi kekuasaan wacana yang diproduksi oleh elite keraton dan pengelola ruang publik di perkotaan. Guna menjawab permasalahan tersebut, penelitian ini menggunakan metode sejarah, meliputi heuristik, kritik sumber, interpretasi, dan historiografi.⁸ Pengumpulan sumber dilakukan dengan studi arsip, studi pustaka, dan wawancara. Dari hasil pengumpulan sumber, kemudian diverifikasi dan diseleksi sesuai pokok persoalan yang diangkat dalam penelitian. Fakta-fakta yang tersaji diinterpretasi dan dituliskan menjadi bangunan cerita yang utuh.

II. SENIMAN DAN PERTUNJUKAN KARAWITAN

Semula, kampung bernama Kamulyan, dan hanya ditempati *abdi dalem* karawitan atau *pengrawit* dari keraton, yang terkenal dengan nama Mlaya. Berkat ketenaran figur Mlaya yang sukses melakukan regenerasi dan setia mengabdikan diri di bidang kesenian, seiring waktu kampung itu disebut Kemlayan. Mlaya dan *pangrawit* lainnya berdomisili di Kemlayan Kidul, di mana situs Ngampok berada.⁹ Di Kemlayan tidak hanya dihuni oleh *pangrawit* saja, tapi juga pembuat gamelan (*pradangga*) dan seniman tari. Kenyataan ini yang menjadi salah satu faktor pembeda antara Kampung Kemlayan dengan kampung lainnya di Solo, bahkan di wilayah kekuasaan Mataram Islam. Keseragaman atau titik persamaan perkampungan bisa dilihat dari nama yang sama, misalnya Sayangan, Kauman, Jagalan, Patangpuluhan, Ketandan, dan lainnya. Dalam sepanjang sejarah wilayah Mataram Islam, nama Kemlayan hanya dijumpai di Solo. Dalam kacamata teoritis Bakti Setiawan, warga Kemlayan menjadi aktor aktif dalam kegiatan budaya dan politik perkotaan. Sedangkan, dalam lingkup

6. Mengenai keterlibatan seniman tradisional dalam lembaga formal kesenian di Surakarta, bisa dipelajari Heri Priyatmoko, “Abdi Dalem dan Abdi Negara: Identitas Ganda Seniman-Priyayi Kemlayan Surakarta 1950-1970an,” dalam *Jurnal Literasi* Vol. 3 No. 2 2013 Fakultas Sastra Universitas Jember, hlm. 93-99.

7. Waridi, *Gagasan dan Kekayaan Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta 1950-1970-an (Ki Martapengrawit, Ki TjakraWarsita, Ki Nartasabda)* (Bandung: Etnoteater Publisher, BAAC, Pascasarjana ISI Surakarta, 2008), hlm. 9.

8. Kuntowijoyo, *Pengantar Ilmu Sejarah* (Yogyakarta: Benteng, 1995), hlm. 95.

9. Baca Heri Priyatmoko, “Gamelan di Kemlayan: Studi Sejarah Kampung Abdi Dalem Niyaga di Surakarta,” *Jurnal Patrawidya* Vol 19, No 2 (BPNB Yogyakarta, 2018), hlm. 113-124.

perkampungan di Surakarta, Kemlayan menjadi unsur pembeda dan menopang keberagaman dari segi aktivitas maupun identitas.

Meskipun Kemlayan adalah kampung kecil yang dipenuhi lorong sempit, namun sederetan nama seniman pernah hadir di Kemlayan. Antara lain: Mlayareksaka, Mlayadikromo, Nitipradangga, Mlayapusita, Sutijo Tejopangrawit, Hadipangrawit, Ramapradangga, Tanupangrawit, Ndoyopradangga, Karyotaruna, Mlawawiguna, Guna Pangrawit, Purwopangrawit, Yosopradangga, Gunamlaya, Hadipurwoko, Gitopangrawit, Djarwopangrawit atau Prawiropangrawit, Mlawawitono, Darmopangrawit, Surapangrawit, Mlayasetiko, Trunamlaya, Mlayasumarto, Warsadiningrat, Mlayadipura atau Mlawawidada, Mlayasudira, Warsapangrawit, Turahyo Harjomartono, Sastra Supadmo, Parsono, Wiryopangrawit, Trisnopangrawit, Projopusoro, Karyopradangga, Purwodarsono, Hardiman Sindhuatmojo, Samekto, Atmopradangga, Tirtopangrawit, Sastrawiguna, Gunarawita, dan Mlayadarsono.¹⁰

Informasi penting dari Krishono dan Bambang Tri Atmadja di atas, diperkuat dengan keterangan faktual yang tersaji dalam *Serat Kridha Pradangga*. Menilik keterangannya, arsip lama berupa pedoman bagi rombongan pemain gamelan tersebut disusun 1920 Masehi atau *Jumadilawal* tahun Jawa 1845. Peraturan ini dibuat saat Keraton Kasunanan mencapai puncak keemasan di bawah kekuasaan Paku Buwana X (1893-1939). Raja ini menempatkan karawitan sebagai unsur pokok dalam kebudayaan istana. Terekam beberapa nama *niyaga* Kemlayan, yaitu Mlayataruna, Sastrapangrawit, Karya Bremara, Karya Pangasih, Warnapangrawit, Jayadikara, Arjapangrawit, Trunarambu, Truna Pengasih, Truna Jari, Manguntanaya, Kartawitana, Cuwek, Nayaprawira, Reksapangrawit, Resaratna, serta Jayadikrama.¹¹

Sebagai pusat berdomisilinya para *abdi dalem niyaga* keraton, tidaklah berlebihan apabila era pemerintahan Paku Buwana X Kemlayan *digaduhi* (dipinjami) perangkat gamelan Jawa slendro dan pelog dari keraton. Selanjutnya gamelan tersebut ditempatkan di rumah K.R.T Warsadiningrat (1892-1975). Jabatannya selevel kepala daerah yang memimpin suatu kelompok petugas di lingkungan istana. Warsadiningrat memang orang yang paling dihormati di lingkungan Kemlayan karena terkenal sebagai seniman kreatif dan produktif dalam berkarya seni. Selain itu, mengarang *Serat Wedhapradangga* yang memuat informasi tentang penciptaan gending para empu, *jumenengan dalem*, perubahan jalannya gending dengan *beksan Bedhaya Srimpi*, dan perkembangan karawitan di Surakarta.

Pertunjukan seni karawitan secara informal disaksikan oleh masyarakat sekitar. Di tempat Warsadiningrat, misalnya, pertunjukan seni *klenengan* dalam rangka latihan dilakukan setiap hari Rabu malam. Gending yang dilatih biasanya gending-gending yang akan disajikan untuk upacara “penghadapan” di keraton termasuk di dalamnya gending-gending Bedhaya Srimpi. Sekalipun bersifat informal, pertunjukan seni ini memberi ruang para pemain untuk selalu terjadi tukar-pendapat di bidang *garap*. Pertunjukan tersebut tanpa aturan yang ketat, dan lebih diutamakan untuk menggarap gending-gending dalam versi *garap* keraton. Warga setempat kian senang menyaksikan pertunjukan setelah gending untuk keperluan istana selesai disajikan, dan diteruskan dengan *klenengan manasuka*. Dalam *klenengan manasuka* ini lebih digunakan untuk kompetisi kepandaian dalam bermain instrumen dan kekayaan repertoar gending. Forum itu menjadi ajang “pertunjukan” atau memamerkan kemampuan seni.

Di Kemlayan, pembahasan dan pencarian *garap* terhadap suatu gending untuk bahan pertunjukan di luar juga dilakukan antarindividu. Pada waktu-

10. Ini berdasarkan catatan pendek Krishono, dan Bambang Tri Atmadja, *S. Ngaliman dan Kampung Kemlayan* (Surakarta: Tesis Program Studi Penciptaan Seni Minat Tari Nusantara STSI, 2004). hlm. 14. Bambang mengaku kepada penulis bahwa dalam melacak nama-nama seniman ini, ternyata juga berasal dari informasi Krishono.

11. *Serat Kridha Pradangga*.

waktu senggang antara *pengrawit* yang satu dengan lainnya saling berkunjung untuk bermain instrumen dan membahas aspek *garapnya*. Kegiatan seperti ini sering dilakoni Purwapengrawit, Warsadiningrat, Trunamlaya, dan Wirawiyaga II. Pembicaraan mereka tentang garap gending dan permainnya diperhatikan oleh pemuda yang bernama Sumardi yang kelak disebut Mlayawidada, dan Suyitno yang kelak disebut Martipangrawit.

Kemlayan sebagai kampung *pengrawit* dan ruang seni pertunjukan tingkat mikro merupakan *lokus* karawitan Jawa gaya Surakarta yang sangat memungkinkan tumbuhnya benih-benih para *pengrawit*. Panggung pertunjukan karawitan tidak pernah kehabisan pemain, sebab hampir semua anak muda Kemlayan kala itu dapat bermain gamelan dengan baik. Pergulatan intens *bocah-bocah* (anak-anak) Kemlayan dalam berkesenian merupakan potret usaha regenerasi, dan menambah terpupuknya identitas atau citra Kemlayan sebagai kampung kesenian di Jawa. Sampai timbul ungkapan: *bocah Kemlayan yen ora bisa nabuh gamelan utawa njoged, dudu bocah Kemlayan* (orang Kemlayan kalau tidak bisa memainkan gamelan atau menari, berarti bukan orang Kemlayan).¹² Ungkapan ini menjadi semacam kesepakatan sosial yang ditujukan kepada generasi muda detik itu agar menekuni dunia seni dan berani pentas dalam panggung pertunjukan di tingkat kota.

Pertunjukan seni tari istana melibatkan para empu karawitan seperti Warsadiningrat, Mlayareksaka, Jarwapangrawit, dan Purwapangrawit. Tarian membutuhkan iringan gamelan untuk memainkan gending tertentu. Maka, pada saat-saat senggang, mereka baik secara individu maupun bersama selalu memainkan instrumen-instrumen untuk menyajikan gending-gending yang diinginkan yang sekaligus dimanfaatkan untuk mencai *garap* gending yang

bersangkutan. Pertunjukan informal lainnya dilakukan di rumah Hadi Purwaka, dan sebelumnya menyuruh *kebayan* untuk menyebar undangan mengenai kapan waktunya. Di kediaman Hadi Purwaka yang hingga kini masih menyimpan seperangkat gamelan kuno tersebut, para empu bertemu dan terjadi “*kupu tarung*” (berkompetisi, memperlihatkan kemajuan masing-masing dengan melalui tebak-tebakan gending).¹³

Sebuah foto hitam putih yang dikoleksi beberapa warga Kemlayan yang ditempel di dinding rumah menunjukkan bahwa pada tahun 1924, seniman Kemlayan sudah mendirikan perkumpulan kesenian bernama Darmo Soeko, yang sering pentas dan berlatih tari di *Soos* Habirapaya yang letaknya persis di Singosaren, dan gedung ini habis terbakar pada bulan Desember 1948 ketika Belanda menduduki kota. Dalam foto sangat jelas bahwa seniman-seniman Kemlayan diapit oleh para priyayi atau bangsawan yang kerab berkumpul di *Soos* Habipraya.¹⁴ Pertunjukan karawitan di seputar Solo dipastikan semarak. Pernyataan ini mengacu pada fakta tahun 1932 di Kemlayan berdiri sebuah perkumpulan karawitan yang anggotanya para *abdi dalem* keraton di bawah pimpinan K.R.T. Warsadiningrat. Perkumpulan yang dinamai Ngesti Laras ini mengkhususkan diri untuk memperdalam gending-gending keraton.¹⁵

Di tahun yang sama atas gagasan Martapengrawit, Mlayasuteja, dan Mlayawidada para pemuda Kemlayan mendirikan perkumpulan karawitan yang diberi nama *Papaka* (Paguyupan Pramuda Kemlayan). Dua perkumpulan ini tidak melayani tanggapan, namun hanya digunakan untuk memenuhi kebutuhan para anggotanya. Di lain pihak Kemlayan dijadikan sebagai tempat pertama yang dikunjungi oleh para pemesan untuk menggunakan jasa para *pengrawit*. Semakin lama, pesanan *klenengan* di berbagai tempat dan keperluan kian banyak. Atas realitas ini kemudian muncul

12. Wawancara Suradi, Surakarta, 25 Desember 2010, Pk. 16.00 WIB.

13. Wawancara Suprpto Suryodarmo, Surakarta 18 Desember 2010 11.00 WIB.

14. Mengenai kegiatan priyayi di Habipraya bisa dipelajari dalam Kuntowijoyo, *Raja, Priyayi, dan Kawula* (Yogyakarta: Ombak, 2006), hlm. 49-70.

15. Waridi, *Karawitan Jawa Masa Pemerintahan PB X: Perspektif Historis dan Teoritis* (Surakarta: ISI Press, 2006), hlm. 251.

gagasan membentuk perkumpulan karawitan yang diorganisasi dan diatur untuk melayani masyarakat umum.

Akhirnya pada tahun 1932 berdiri perkumpulan para *niyaga* yang dikhususkan untuk melayani masyarakat disebut Panantadibya. Para anggota yang tergabung di dalamnya adalah sebagian anggota Ngesti Laras dan Papaka, sifatnya tidak mengikat. Nama Panantadibya hanya digunakan saat melayani masyarakat umum yang memiliki dampak finansial. Nama Ngesti Laras dan Papaka sama sekali tidak diperbolehkan disebut dalam *klenengan* yang bersifat *tanggapan*. *Klenengan tanggapan* adalah melakukan aktivitas karawitan yang para *pengrawit*-nya mendapat imbalan uang selesai melakukan tugasnya menyajikan gending-gending Jawa.

Terdapat sejumlah *pengrawit* yang terdaftar sebagai anggota, tetapi tidak mau tergabung ke dalam *klenengan tanggapan*, di antaranya R.L Martapengrawit. Ia memilih jalur untuk tidak mengkomersialisasikan kemampuannya dalam karawitan. Dia selalu menolak ketika diajak untuk *klenengan tanggapan*. Baginya, karawitan tidak sekedar untuk bersenang-senang, melainkan di dalamnya mengandung unsur estetik dan etik.¹⁶ Kenyataan ini menunjukkan bahwa dalam kalangan *abdi dalem niyaga* ketika berada di luar tembok keraton terdapat perbedaan dalam menyikapi *klenengan tanggapan*.

Pendapat pertama memandang bahwa seorang *abdi dalem niyaga* ialah golongan priyayi, maka mereka menganggap kurang pantas untuk menjajakan diri lewat kemampuan mereka berkarawitan. Sebagian para *abdi dalem niyaga* keraton berkeinginan tetap menjaga *image* kepriyayian mereka di luar tembok keraton. Pendapat kedua, menerima *tanggapan* ialah sesuatu yang wajar karena dengan demikian mereka dapat

mengabadikan kemampuan untuk keperluan masyarakat yang lebih luas dan bergaul dengan para *pengrawit* di luar istana. Di sisi lain, sekaligus menambah penghasilan keluarga.

Terbentuknya perkumpulan *niyaga Panatadibya* dapat ditafsirkan sebagai sebuah solusi untuk menjembatani adanya perbedaan pandangan itu. Dengan menggunakan nama *Panatadibya* saat melayani masyarakat umum, maka nama *Ngesti Laras* dan *Papaka* tetap terjaga. Kendatipun *Panatadibya* adalah melayani masyarakat umum, akan struktur penyajian gending-gending dalam kegiatan *klenengan* tetap menggunakan pola *klenengan* tradisional, yakni mempertimbangkan *pathet*, *laras*, dan *garap*-nya.

Ternyata kala itu Kemlayan bukan sebagai panggung pertunjukan seni dan ruang belajar bagi warga setempat saja, tapi laksana *kawah candradimuka* bagi seniman dari luar pula. Cokrohardjono, Panuju, dan Siswo Martono belajar kendangan gending ala keraton kepada Mlayareksaka, *abdi dalem niyaga*. Ia *pengrawit* kendang handal di keraton, tak pelak menjadi panutan bagi para *pengrawit* kendang generasi muda pada saat itu. Mlayareksaka dikenal sabar dan mudah diajak berbicara tentang berbagai macam kendangan dan *garap* karawitan.¹⁷ Bahkan, Tjakrawasita adalah empu karawitan yang tinggal di Yogyakarta sempat *mencecap* ilmu tentang gending-gending Jawa gaya Surakarta di Kemlayan dengan Warsadinigrat dan Mlayareksaka kisaran tahun 1932-1936.¹⁸ Dengan demikian, kegiatan berkesenian di Kemlayan kian mencuat sampai di kota-kota sekitarnya. Kemlayan tidak hanya dimaknai sebagai gudangnya seniman handal dan menjadi semacam pondok informal kesenian.

16. Waridi, R.L. Martapengrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta (Yogyakarta: Mahavhira, 2001), hlm. 92-93.

17. Darsono, Cokrohardjo dan Sunarto Cipto Suwarno: *Pengrawit Unggulan Luar Tembok Keraton* (Surakarta: Citra Etnika Surakarta, 2002), hlm. 103.

18. Waridi, *Gagasan dan Kekayaan Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta 1950-1970-an (Ki Martapengrawit, Ki Tjakrawasita, Ki Nartasabda)* (Bandung: Etnoteater Publisher, BAAC, Pascasarjana ISI Surakarta, 2008), hlm. 28.

III. MERINTIS PERTUNJUKAN TARI DI KAMPUNG

Rintisan latihan seni atau pertunjukan seni secara informal dapat dilacak dari tokoh Mlayasemendi yang diyakini sebagai leluhur masyarakat Kemlayan. Mlayasemendi merupakan *abdi dalem* karawitan istana Kasunanan yang diberikan oleh raja Paku Buwana IV (1788-1820) untuk tinggal di Kemlayan bersama kawan-kawannya sesama niyaga keraton. Menjadi ciri sebuah komunitas seniman bahwa sering berolah seni dan memacu kreativitas di kampung sebelum tampil di panggung istana dan ruang hiburan lainnya.¹⁹

Kemudian di Kemlayan juga berkembang kegiatan kesenian tari dengan tokoh Hardiman Sindhuatmadja dan S Ngaliman. Kedua tokoh inilah yang merintis pertunjukan tari di kampung tersebut. Perlu dijelaskan kontribusi masing-masing seniman tari yang mumpuni ini. Hardiman Sindhuatmadja semasa hidupnya adalah *abdi dalem* yang menjadi guru tari. Ciri khas gaya tarinya terlihat gagah atau *bregas*, yang oleh Gendhon Humardani disebut sebagai suatu aliran seni tari dan karawitan yang termasyur di Surakarta. Kemlayan, menurut Gendhon Humardani merupakan pusat tari topeng sebelum perang dunia II.²⁰ Begitu menggembirakan tari gaya Sindhuatmadja yang lahir di *ndalem* Sindhuprajan itu memperoleh sambutan bagus di Surakarta, dan tersebar merata. Murid-murid yang membantu mengembangkan teknik perangan gaya Sindhuatmadja antara lain, Samekto, S Ngaliman, Soenarso Wongsonegoro, dan Soedjono.²¹

Sesuai dengan keahlian beliau dalam ilmu silat, beksan yang paling menonjol pada karyanya yang bernuansa kepahlawanan seperti tari bugis kembar, handaga bugis, dan sebagainya. Beliau berhasil

mengadakan perubahan-perubahan tari gaya Surakarta hingga menjadi kebanggaan masyarakat pada jaman itu. Dia sering mengeluarkan kritik, merasa kurang puas dengan teknik-teknik yang sejak dulu hanya begitu-begitu saja, kesannya berpura-pura. Seperti pukulan atau tusukan senjata yang selalu mengarah ke samping, bila dilihat dari arah penonton tampak seperti sengaja tidak mengenai sasaran. Hal itu mendorong Hardiman mengadakan perubahan dengan menawarkan teknik baru. Di samping perubahan teknik perangan juga mengembangkan variasi motif gerak *ebat ngancap* dengan motif gerak *naga wangsul*.

Ternyata teknik tersebut memperoleh sambutan bagus di Surakarta, dan tersebar merata. Bahkan di Solo teknik tari gaya²² Sindhuatmadja, terutama perangan menjadi model acuan oleh para tari pada waktu itu. Menggunakan senjata tajam seperti keris, tombak, pedang, tombak, dan lainnya menjadi kebanggaan semua penari yang mampu memainkan senjata itu dengan mahir. Hingga tahun 1960-an teknik perang itu masih di digemari, bahkan pada perkembangan selanjutnya teknik perangan gaya Sindhuatmadja memasukan unsur-unsur gerak akrobatik yang memang menyatu dengan teknik perang gaya Sindhuatmadja dan oleh generasi berikutnya sangat diminati untuk dikembangkan, sehingga tari menjadi lebih hidup dan dinamis.

Sementara tokoh yang lain adalah S Ngaliman, empu tari yang melanglang buana. Belajar menari dan gamelan karena terpengaruh lingkungan Kemlayan dan faktor keluarga, sebab semua saudara laki-laki dan termasuk kakak iparnya, pamannya, dan kakek serta leluhurnya ialah *pengrawit* keraton yang berdomisili di Kemlayan.²³ Ngaliman memadatkan tari keraton Bedhaya Srimpi

19. Baca Heri Priyatmoko, "Gamelan di Kemlayan: Studi Sejarah Kampung Abdi Dalem Niyaga di Surakarta" jurnal *Patrawidya* Vol 19, No 2 (PNB Yogyakarta, 2018) hlm. 113-124.

20. Rustopo (editor), *Gendhon Humardani: pemikiran dan Kritiknya* (Surakarta: STSI Press 1991), hlm. 50.

21. Bambang Tri Atmadja, *op. cit.*, hlm. 28.

22. Gaya adalah kekhasan atau kekhususan yang ditandai oleh ciri fisik, estetik, dan/atau sistem bekerja yang dimiliki oleh atau yang berlaku pada perorangan, kelompok atau kawasan tertentu yang diakui eksistensinya oleh dan/atau berpotensi untuk mempengaruhi individu, kelompok atau kawasan lainnya, baik itu terbelakukannya dengan sengaja atau tidak, maupun yang terjadi atas hasil berbagai cara dan/atau bantuan dari berbagai sarana dan/atau media. Lihat Rahayu Supanggah, "Sistem Pendidikan Kesenian Dewa Ruci: Sebuah Tawaran," dalam *Dewa Ruci Jurnal Pengkajian & Penciptaan Seni* Vol.1.No.1 (Surakarta: Program Pascasarjana STSI Surakarta, 2002), hlm. 137.

23. Haryono, S. Ngaliman *Tjondropangrawit: Dari Seorang Pengrawit Menjadi Empu Tari Sebuah Biografi* (Yogyakarta: Tesis Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan UGM, 1997) dalam Anik Dwi Sukristyarni, *Metode Pengajaran Tari S. Ngaliman Tjondropangrawit* (Surakarta, Skripsi Program Studi Seni Tari STSI, 2002), hlm. 16.

yang semula berdurasi 50 menit menjadi 20 menit. Dalam pematatannya itu, Ngaliman sempat ciut nyalinya karena kala itu disertai hujan deras. Dalam pikirannya, *ingkang kagungan* (yang punya tari) tidak mengijinkan. Namun, atas dukungan Gendon Humardani, akhirnya Ngaliman melanjutkannya. Ini terobosan yang sangat jenial dari Ngaliman, seorang pewaris kesenian tradisional yang tidak pernah lelah mengajarkan tari-tari klasik kepada siapapun, termasuk orang Barat.²⁴

Tari ini memang terbilang rumit dan membutuhkan waktu yang lama. Dalam penjelasan Claire Holt, awal dan akhir dari tarian ini sendiri terdiri, seperti pada semua tari istana yang lain, gerak-gerak maknawi penyembahan dari sembah yang ditujukan kepada seorang dewa, yaitu raja, dan tamu-tamu terhormat. Pada bentuk keseharian yang sederhana, tangan terkuput diangkat pada level hidung di depan wajah yang sedikit dicondongkan. Namun dalam versi tari, *sembah* adalah selalu merupakan urutan yang rumit dan indah dari kepala, lengan, tangan, dan gerak tubuh, sementara penari duduk di lantai. Bila mereka bangkit menari, penari tetap pada yang permulaan berada di satu tempat, terus berlanjut ke satu seri gerak mengalir dengan lembut yang dibumbui dengan permainan halus dari tangan-tangan molek yang menjimpit dan menjatuhkan, menerpa dan melemparkan ujung-ujung selendang tari mereka yang tergantung bebas.²⁵

Selain di *ndalem* Sindhuprajan, warga latihan menari di pendopo Projolukitan, suatu lokasi penting dalam tonggak tari topeng di Surakarta. Figur Prajolukita adalah seorang *abdi dalem* bidang arsitektur Keraton Kasunanan yang semasa hidupnya peduli dengan kesenian topeng yang berkembang di Kemlayan. Kepedulianya terhadap tari topeng diwujudkan dengan membebaskan pendapatnya untuk pertunjukan atau pentas tari topeng. Ketika Projolukita meninggal dunia

akhirnya kegiatan latihan dan pentas tari topeng menjadi terhenti karena tidak ada lagi yang peduli.²⁶

Pertunjukan seni di pendopo Projolukitan melahirkan banyak penari topeng yang hampir semuanya berasal dari Kemlayan. Antara lain: tari klana oleh Mlayadarsono, sembunglangu oleh Gitopangrawit, handaga oleh Suprana, bugis oleh Trunomlaya, penthul oleh Wiryosumarto, tembem oleh Tirtapangrawit, bancak oleh Redileksono, doyok oleh Kramamlaya, regol oleh Redipangrawit, dan gunungsari oleh Tisnopangrawit. Berkat pertunjukan seni yang rutin digelar oleh sesepuh seniman di kampung itu, maka banyak generasi penerus Kemlayan tahun 1970an yang mempunyai jiwa panggung dan lincah menari di panggung. Sebagai contoh, Bambang Tri Atmadja (dosen tari ISI Yogya), Supriyanto (dosen tari UNY), dan Suprpto Suryodarmo (penari dan budayawan). Sampai tulisan ini dibuat, mereka masih rutin menggelar pentas keliling Indonesia hingga dunia.

IV. AKTIVITAS BERKESENIAN PASCA KEMERDEKAAN

Selepas masa revolusi, aktivitas kesenian Kemlayan lambat laun kembali riuh. Para priyayi Kemlayan bersemangat menggairahkan kegiatan kesenian, sebab mereka dalam lingkungan sosialnya memiliki kepercayaan diri untuk terus bergerak aktif memajukan kesenian yang sudah menjadi "roh" Kemlayan. Tidak sedikit empu di Kemlayan yang menjadi pengajar di lembaga seni formal (Konservatori Karawitan) di Kepatihan yang berdiri tahun 1953. Artinya, mereka tidak lepas dari kehidupan seni. Tidak hanya di sekolah, pengajar ini terus berlatih maupun melatih seni karawitan dan tari di kampungnya. Murid Kokar juga mendatangi rumah sang guru di Kemlayan untuk mendalami bidang seni yang digelutinya. Kala itu lumrah seorang murid *ngenger* atau *ngangsu kawruh* kepada guru di luar kelas, dengan

24. Indra Tranggono dkk., *30 Profil Budayawan Indonesia* (Yogyakarta, TVRI, 1990), hlm. 82.

25. Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*. Penerjemah: Prof. R.M. Soedarsono (Bandung: MSPI, 2000), hlm. 146.

26. Wawancara Purwanto, Surakarta 11 Desember 2010 09.00 WIB. Cucu dari Prajolukito.

harapan guru tersebut mencurahkan ilmunya sebanyak mungkin kepadanya. Dengan kenyataan ini, gairah dan aktivitas kesenian di Kemlayan tetap terjaga, tidak hanya berlatih saat hendak pentas di istana dan tampil di acara Gerebeg Sekaten saja.

Tidak luput juga dinamika warga dalam berkesenian. Berkat rukunnya remaja dan orang tua di Kemlayan, sesepuh kampung membuat wadah yakni Asas (Angkatan Seni Anak Surakarta). Martopangrawit, salah satu penggagasnya. Latihan rutinnya di *ndalem* Cakrakusuman. Mereka yang aktif di Asas misalnya, Krishono, Hardjono (mantan lurah Kemlayan), dan Mintardjo Hs. Pertunjukan Asas acap digelar di *ndalem* Cokrosuman, gedung bioskop Sriwedari, gedung Srikaton dan siaran di RRI Surakarta pula.²⁷ Semangat berkesenian begitu menggelora di hati pemuda-pemuda Kemlayan, meski di kemudian hari angkatan ini tidak ada yang menjadi empu.

Ingin mencapai status empu tentunya tidaklah semudah membalikkan telapak tangan, sebab empu adalah predikat yang diberikan kepada seorang seniman yang mencapai kemampuan tertinggi, baik sebagai praktikus maupun komponis. Selain itu mempunyai wawasan yang luas tentang pengetahuan budaya yang terkait dengan bidang yang ia tekuni. Predikat empu tidak diperoleh dari sebuah lembaga pendidikan formal, melainkan pengakuan yang tulus dari mitra kesejawatan dan publik yang lebih luas atas kemampuan puncak, wawasan, jasa, reputasi, dan pengabdian seseorang terhadap bidang seni yang digelutinya.²⁸

Saat terjadi *gegeran* G30S di Surakarta dan sekitarnya, situasi kota mencekam. Pemuda Kemlayan ronda keliling setiap malam. Setelah kondisi aman dan kondusif, dibentuk perkumpulan Barada yang diprakasai Soeroto, Soeprapto, dan Mintardjo. Hs dengan disesepuhi S. Ngaliman, Parsono dan Poerwadi. Karena aktivitas yang

positif, Barada didorong Tandyopanitro dan R. Soepomo untuk lebih berkembang. Di sektor tari dipimpin S. Ngaliman, dan karawitan dipegang Parsono. *Ndalem* Mulyasumartan dipakai sebagai tempat latihan.²⁹ Barada berkali-kali siaran di RRI Surakarta dan TVRI Yogyakarta. Uniknya, masyarakat Kemlayan berbondong-bondong melihat Barada pentas sehingga mengakibatkan kondisi kampung sepi. Situasi ini oleh penduduk sekitar disebut *kerit lampit* atau *bedol desa* demi menyaksikan tokoh-tokoh seniman Kemlayan pentas.³⁰

Kian hari, Barada semakin surut kiprahnya. Lima tahun mengalami kevakuman. Kemlayan waktu silam merupakan *kedung* (kantong) kesenian Jawa yang beken, hingga terbit ungkapan: tidur jika tidak mendengarkan alunan gamelan yang ditabuh, terasa kurang nyenyak. Sungguh malang, tidur warga kurang pulas atas berhentinya aktivitas Barada. Melihat dan merasakan kenestapaan ini, S. Ngaliman yang sohor sebagai empu tari Kemlayan tidak sampai hati. Tak pelak, S. Ngaliman membuka pendidikan latihan tari Sanggar *Pamungkas* di pendapa Widjojosoewarnan. Latihan ini diramaikan pemuda beserta anak-anak. Bahkan, ada orang luar negeri yang terpicat ikut belajar tari halus ciptaan S. Ngaliman, yaitu Theo Lohn dari negeri Kincir Angin dan Andreas berasal dari Jerman.³¹

Kini, sanggar itu masih, namun tidak seriuhi seperti dulu ketika penduduk kampung beramai-ramai belajar menari. Keberadaan *Pamungkas* dianggap oleh warga, mati tidak, hidup tidak. Hanya sesekali ketika perayaan hari ulang tahun kemerdekaan Republik Indonesia, anak-anak kecil di Kemlayan kembali dilatih menari untuk dipentaskan, memeriahkan kampung. Kemudian mengenai aktivitas *klenengan*, pada tahun 2005 berdiri kelompok *Marem* (*Marsudi Mernaning Manah*) yang diisi oleh golongan sepuh, sedangkan untuk golongan muda bernama Sekar Laras.

27. Wawancara Mintardjo Hs, Surakarta, 09 November 2010, Pk. 13.00 WIB.

28. Waridi, (2001) *Op. cit.*, hlm. 3.

29. Wawancara Suprpto Suryodarmo, Surakarta 18 Desember 2010 11.00 WIB.

30. Wawancara Noek Roesdiah Saparti, Surakarta, 09 November 2010, Pk. 10.00 WIB.

31. Wawancara Mintardjo Hs, Surakarta, 09 November 2010, Pk. 13.00 WIB.

Sayangnya mereka tiada lagi dapat latihan di kampung seperti leluhurnya *tempo doeloe* yang beberapa rumah memang memiliki gamelan. Mereka harus berjalan kaki keluar kampung demi bisa nabuh yaitu di Kampung Kauman, ada seorang warga sekitar yang baik hati meminjamkan seperangkat gamelan untuk latihan.

Kalau dimaknai, apa yang mereka lakukan itu bukan sekadar untuk hiburan dan melepas penat di sela-sela hiruk pikuk kota, melainkan berjuang agar mata rantai sejarah kesenian yang telah susah payah dibentuk oleh leluhurnya dulu tidak putus begitu saja. Meski aktivitas kesenian mereka tidak mampu membuat gaung Kemlayan meledak seperti dulu, namun secara batiniah minimal mereka telah melaksanakan pesan untuk melestarikan unsur kebudayaan Jawa, karawitan.

V. PENUTUP

Dalam perjalanan sejarah, Kemlayan telah menampilkan kekhasan sebagai kampung seniman di wilayah Solo. Aspek toleransi terlihat dalam relasi seniman dengan masyarakat luar saat pentas maupun berlatih seni. Seniman dengan toleran dan tangan terbuka menerima warga dari luar untuk belajar bersama di kampung itu. Identitas kampungnya seniman turut menyumbang keragaman dalam konteks perkampungan di Surakarta. Kemudian, aspek kesetiakawanan warga kampung terbukti makin terpupuk dengan adanya kegiatan kolektif berlatih seni yang digelar setiap saat. Ikatan solidaritas sesama seniman semakin kuat karena memiliki spirit dan hobi yang sama. Satu hal yang menarik, meski berstatus sosial sebagai priyayi dan empu, mereka tidak tertutup dengan lingkungan luar karena kesenian merupakan dunia yang terbuka.

Kemlayan dalam lintas sejarah lokal, bagaimanapun telah menorehkan tinta emas sebagai pengemban kesenian. Kontribusinya tidak bisa dipandang sebelah mata dalam memajukan dinamika kesenian di Kota Bengawan. Seniman-seniman yang hidup di kampung tua penuh dengan

lorong sempit itu ternyata meninggalkan kisah mengagumkan bagi para penerusnya maupun penghuni Kemlayan. Sejarah kecil ini sangat mungkin sulit ditemukan dalam catatan istana, apalagi *babad* yang berlembar-lembar. Riwaiat Kemlayan malah tersimpan dalam memori kolektif warga, dan tentu saja rawan punah apabila tidak diwariskan turun-menurun.

Karena itulah, tujuan penulisan ini ialah memotret sejarah, dalam hal ini aktivitas berkesenian, dan juga berusaha mendokumentasikan cerita Kemlayan agar terbaca khalayak luas sekaligus menyelamatkannya dari kepunahan. Secara metodologis, selain mampu melepaskan sejarah kesenian kampung atau sejarah sosial masyarakat dari ketergantungan yang berlebihan pada narasi sejarah (bayang-bayang) keraton dan perkotaan, perubahan perspektif juga akan membawa sejarawan pada sumber-sumber sejarah yang terabaikan dan tidak konvensional, seperti yang terdapat pada memori kolektif, dokumen visual, dan benda simbolik (gamelan dan selendang).

Kemudian kalau dicermati, latihan kesenian di Kemlayan sebenarnya jauh lebih penting ketimbang pertunjukan kesenian di keraton maupun ruang publik di perkotaan. Sebab, latihan atau pertunjukan seni di kampung sesungguhnya tepat dimaknai sebagai peristiwa kebudayaan. Di situ terdapat proses pembinaan, dialog, pewarisan, dan pembelajaran nilai. Sebagai contoh, anak-anak ataupun para seniman muda-tua hendak belajar secara langsung tentang nilai kebersamaan atau kolektivitas berkesenian. Begitu luas kompleksitas nilai yang bisa dipelajari mereka. Itu jelas tidak mungkin didapatkan dalam pertunjukan di keraton dan gedung kesenian di kota, yang sifatnya hanya peristiwa kesenian semata. Tampilnya mereka di keraton adalah hasil dari proses panjang peristiwa kebudayaan yang terjadi di kampung tersebut. Ibarat kata, sudah matang atau siap saji.

Lebih jauh lagi, peristiwa kebudayaan itu ternyata menjadi kesenangan bagi para *niyaga*. Pada dasarnya mereka leluasa menggarap

gending sesuai dengan kehendak hati dan tanpa terikat dengan keperluan upacara maupun untuk kepentingan jenis seni lainnya. Dalam situasi semacam ini kreativitas yang melekat pada diri mereka muncul, dan terjadilah interaksi musikal yang menarik antara *niyaga* yang satu dengan yang lainnya. Antara umpan dan tanggapan saling mengisi, akhirnya timbul dialog musikal yang menarik. Juga dalam peristiwa kebudayaan tersebut bersifat kompetitif yang positif dan tempat ajang mengasah keterampilan diri dalam bermusik karawitan. Kondisi ini mendorong *abdi dalem* karawitan untuk mempersiapkan diri agar tampil bagus dengan meningkatkan kemampuan yang telah dimilikinya.

Begitu pula dalam kegiatan menari yang dilakukan oleh warga Kemlayan bahwa latihan tersebut dimaknai sebagai ruang mengeksplorasi tarian dan meningkatkan keahlian, sehingga sampai melahirkan gaya tari yang *bregas* atau gagah. Wajar jika Gendhon Humardani menyebut Kemlayan sebagai suatu aliran seni tari dan karawitan yang termasyur di Surakarta, dan pusat tari topeng sebelum perang dunia II. Dalam konsepsi kebudayaan, latihan karawitan dan menari di Kemlayan ini boleh dikatakan sebagai wujud kebudayaan sebagai suatu kompleks aktivitas kelakuan berpola dari manusia dalam masyarakat. Selanjutnya, beberapa instrumen gamelan yang dihasilkan oleh *abdi dalem pradangga* (Yosopradangga dan Karyapradangga), mahakarya *Wedhapradangga* anggitan Warsadiningrat, dan naskah *Gending-gending Jawa Karawitan Gaya*

Surakarta yang dikumpulkan Mlayawidada merupakan wujud kebudayaan sebagai benda-benda hasil karya manusia.

Pembahasan ini setidaknya dapat dikemukakan saran yang sifatnya konseptual terhadap kajian sejarah di Indonesia sampai detik ini. Pertama, cakupan tempat dalam sejarah kesenian Indonesia seolah-olah terbatas pada masa lalu yang terjadi secara geografis di daerah kota dan keraton, tidak termasuk kampung. Kampung merupakan cakupan tempat yang seakan-akan terlupakan. Padahal para sejarawan Indonesia juga menyadari tentang peran kampung yang sangat penting seiring dengan perkembangan perkotaan dan keraton. Kedua, kehidupan sehari-hari warga kampung dianggap bukan merupakan sejarah karena sejarah hanya masa lalu yang dapat dikaitkan dengan sesuatu secara institusional, politis, ideologis dan struktur saja.

Ketiga, aktivitas kesenian di kampung hanya dilihat dalam konteks struktural keraton dan kota dengan melupakan hal-hal yang bersifat kultural, emosi, perasaan, atau pengetahuan individu atau kelompok. Keempat, pertunjukan seni pada masa lalu seolah-olah hanya berhubungan dengan masalah patron atau raja dengan melupakan sebuah kenyataan lain dari proses peristiwa kebudayaan, seperti berbagai kegiatan latihan kesenian yang dilakukan warga Kemlayan di kampungnya. Dalam konteks Kemlayan, ruang kampung ibaratnya panggung pertunjukan yang tiada batas bagi para seniman yang hendak tampil di keraton atau ruang publik perkotaan.

DAFTAR PUSTAKA

- Darsono, 2002. *Cokrodihardjo dan Sunarto Cipto Suwarno: Pengrawit Unggulan Luar Tembok Keraton*. Surakarta: Citra Etnika Surakarta.
- Holt, Claire, 2000. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, penerjemah: Prof. R.M. Soedarsono. Bandung: MSPI.
- Kuntowijoyo, 2006. *Raja, Priyayi, dan Kawula*. Yogyakarta: Ombak.
- _____, 1995. *Pengantar Ilmu Sejarah*. Yogyakarta: Bentang.

Rustopo (editor), 1991. *Gendhon Humardani: pemikiran dan Kritiknya*. Surakarta: STSI Press.

Sayid, RM, 2001. *Babad Sala*. Surakarta: Reksopustoko Mangkunegaran.

Setiawan, Bakti, 2010. *Kampung Kota dan Kota Kampung: Tantangan Perencanaan Kota di Indonesia*. Yogyakarta: UGM, pidato pengukuhan jabatan guru besar dalam Ilmu Perencanaan Kota.

Sukristyarini, Anik Dwi, 2002. *Metode Pengajaran Tari S. Ngaliman Tjondropangrawit*. Surakarta, Skripsi Program Studi Seni Tari STSI.

Supanggah, Rahayu, 2002. “Sistem Pendidikan Kesenian Dewa Ruci: Sebuah Tawaran,” dalam *Dewa Ruci Jurnal Pengkajian & Penciptaan Seni* Vol.1.No.1. Surakarta: Program Pascasarjana STSI Surakarta

Tranggono, Indra dkk., 1990. *30 Profil Budayawan Indonesia*. Yogyakarta, TVRI.

Tri Atmadja, Bambang, 2004. *S. Ngaliman dan Kampung Kemlayan*. Surakarta: Tesis Program Studi Penciptaan Seni Minat Tari Nusantara STSI.

Waridi, 2008. *Gagasan dan Kekarya Tiga Empu Karawitan: Pilar Kehidupan Karawitan Jawa Gaya Surakarta 1950-1970-an (Ki Martapengrawit, Ki Tjakrawarsita, Ki Nartasabda)* (Bandung: Etnoteater Publisher, BAAC, Pascasarjana ISI Surakarta.

_____, 2008. *Karawitan Jawa Masa Pemerintahan PB X: Perspektif Historis dan Teoritis*. Surakarta: ISI Press.

_____, 2001. *R.L. Martapengrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Mahavhira.

Priyatmoko, Heri, 2013. “Sejarah Sosial Komunitas Seniman di Kemlayan Surakarta 1930-an-1970-an,” *tesis Pascasarjana Sejarah, FIB, UGM*,

Priyatmoko, Heri, 2013. “Abdi Dalem dan Abdi Negara: Identitas Ganda Seniman-Priyayi Kemlayan Surakarta 1950-1970an,” dalam *Jurnal Literasi* Vol. 3 No. 2, Fakultas Sastra Universitas Jember, hlm. 93-99.

Priyatmoko, Heri, 2018. “Gamelan di Kemlayan: Studi Sejarah Kampung Abdi Dalem Niyaga di Surakarta,” *Jurnal Patrawidya*. Vol. 19, No. 2, BPNB Yogyakarta. Hlm. 113-124.

Daftar informan

No	Nama Narasumber	Umur	Pendidikan	Alamat	Pekerjaan
1.	Bambang Tri Atmadja	63	Pascasarjana	Jurusan Seni Tari, ISI Yogya	Dosen
2.	Krishono	82	SMP	Kartotiyasan, Solo	Swasta
3.	Purwanto	60	SMP	Kemlayan, Solo	Swasta
4.	Mintardjo HS	83	SMA	Kemlayan, Solo	Pensiunan PNS
5.	Noek Roesdiah S	58	SMA	Kemlayan, Solo	Swasta
6.	Suprpto Suryodarmo	70	Sarjana	Plesungan, Mojosongo	Budayawan
7.	Suradi	78	SMP	Kemlayan, Solo	Swasta